

Ю. ЮЗОВСКИЙ

## Поездка в Ростов

2.

«Славу» поставил М. Чистяков под руководством Ю. Завадского. Мы видели «Славу» в Москве (Малый театр и Театр Красной армии) и в Ленинграде (Большой драматический театр) и считаем, что Ростов может похвалиться лучшей «Славой».

Сама тема гусевской пьесы, так как она разрабрана сюжетно, не может вызвать особого энтузиазма. В противопоставлении «стрельного» Мотылькова «романтичному» Маяку есть недостаток, который не может не повредить прекрасным намерениям автора. Конечно, — трезвость, расчет, точность! Но разве этому вредит порыв самозабвения, возбуждающий румянец романтики, дышащие горючего романтизма? Разве этого дышащего нет во всей нашей социалистической стройке, которая развешивается по научным расчетам Ленины и Сталина?

Если акцентировать это противоречие между Маяком и Мотыльковым, как делают некоторые театры, может повредить дунком обывательщины, индивидуалистического благополучия. Театр Завадского не ластивая на этом противоречии. Он, конечно, не замкнулся индивидуалистическими предрассудками Маяка, но и не раздвинул их, описав, естественно, утратить то ценное, что есть в Маяке и к чему несколько небрежно отнесся автор. Ради этой мысли, возможно, бессознательной, театр раскрякил рапицу характеров обоих друзей.

Мотыльков — немного флегматичный, такой «медвежий», «меншиковский», добродушный, по с хитрецой и лукавством, с тем хорошим «себе на уме», в чем тоже есть своеобразное обаяние. В Маяке пылкость, прекрасная молодость, вот это есть наслаждение в бою». У Гусева Маяк говорит о каких-то мелких жизнях по сравнению с ним, с Маяком, с орлом. Но думаешь, что этот же Маяк мог бы сказать, что он хочет спасти эти жизни, что отсюда его энтузиазм, волнение, романтика. Так, пожалуй, было бы лучше, а то может создаться другая ситуация: в момент, когда нужно ринуться в бой и увлечь других, наш Маяк восклицает: «шерец!» и то время как Мотыльков будет в радостном почесывании ахтылок. В конце копьев, выбор Очеретом одного или другого может зависеть от того, кто лучше по складу своего характера подходит для данного дела. В одном случае — Маяк, в другом — Мотыльков.

Так или иначе, в Маяке театр не скомпрометировал его романтизм, а Мотыльков уберег от его подозрительного благополучия. Но если театр так повернул дело, то только потому, что он внимательно читал Гусева. Ибо принудительный контраст Маяка—Мотылькова — как раз слабость пьесы Гусева (тему коллективистического и индивидуалистического надо было решать иначе, привлекая более типичные характеры и положения), сила ее в другом. Сила ее в том, что из самого духа пьесы, из ее поэтического строя, из ее стихотворной мелодии вырисовывается сегодняшний человек, который не обязательно совпадает с каким-нибудь конкретным персонажем пьесы. Он, так сказать, выстраивается между ними, — между Маяком и Мотыльковым, между Очеретом и Еленой. Это человек злогового самозабвения, физического и психического, человек труда, получивший наслаждение от работы, человек, который любит людей и не может без них жить. Все эти свойства даны без дидактической поучительности благодаря прекрасному качеству гусевского таланта, — речь идет о юморе, умном, уместном. При этом не столько юморе Мотылькова, или Черных, а юморе самого автора. В самом характере этого юмора тоже есть сегодняшняя психология.

Вот это своеобразие Гусева вычитал театр и распространил его на весь спектакль. И режиссерские и исполнительские (например, П. Л. Вульф — мать, Фивейский — Мотыльков, Полонская — Елена, Леондор — Медведев, Резникова — Наташа) спектакль получили отличный. Очень правдива Елена у Полонской: она разочарована в Маяке не потому, что у него огонь настоящий, и вообще она не разочаровывается в нем. Ошибка ее заключается в том, что за мешковатыми повадками Мотылькова она не разглядела его благородной душевной силы, которую она умела увидеть только тогда, когда та была видна простым глазом, когда та обнаружилась. Елена наказана за свою близорукость, она сейчас научится серьезнее видеть человека. Такая идея образа правдивее: это уже самый рост человека, приобретающего опыт в жизненной практике.

Старого актера Медведева смотреть у Леондора без того осадка приторности, который выявляется, когда

видишь кое-где «Славу». Резервующий сентиментализм Медведева востину составляет пафос исполнения у некоторых наших актеров. Все эти медвежьи вадхи и ахи, вся эта сладкая умиленность, — честное слово, мы не видим здесь большого достоинства. Из всех качеств, которыми наделил автор Медведева, — Леондор осмотрительно выбрал его ум, его юмор, его старческое добродушие, но не его старческую слюнявую благогорастворенность. Получился превосходный старик, умница, весельчак, и отец хороший и хороший гражданин.

Особенно хочется отметить П. Л. Вульфа в роли Мотыльковой. Она героиня этого спектакля, — можно было бы даже назвать пьесу — «Мать», с большим основанием, чем «Слава». Есть у Мотыльковой монолога, в котором она говорит, что в случае войны она первая поинет своих сыновей в бой, на защиту родины. На сцене этот монолог звучит часто довольно фальшиво, как риторика, как декламация, потому что произносит их сама актриса впе образа, не зная, как оправдать этот монолог чувством материнства, которое в своем примитивном выражении может быть и сопротивляется желанию послать сына на войну. У П. Л. Вульф это место поразительно правдиво, и вот почему. Она любит в своих сыновьях не только детей, рожденных ею, свою плоть и кровь, она любит их дела, которым они себя посвятили. Но эти дела — дела родины, успех их дел есть успех родины, и наоборот. Нападение на родину это есть нападение на ее детей. Своим материнское чувство через сыновей она распространяет на всю страну, на отечество социализма. Этим высоким чувством материнства продиктован ее чудесный монолог, встречаемый бурной овацией всего зала, к которому она обращается.

Успеху спектакля много способствует оформление художника Варпека. В нем заключена та же мысль, что в самом спектакле, та же, что в образе Мотыльковой. Варпек нашел идеальное сочетание «интерьера» и «мастерьера», площади — квартиры Мотыльковых — и вокруг и позади ее далеких просторов: зеленых полей, аэродромов, улиц и площадей города, — так, что все вместе составляет некое органическое единство.

Спектакль «Слава» говорит в пользу дальнейшего пути Ростовского театра. Завадский, как известно, ставил ряд больших спектаклей, правда, впе своего театра, например, «Мстислав Удальной» и «Гибель эскадры», в Театре Красной армии. Это были отличные спектакли, но в некоторых из них, например в «Гибели эскадры», не хватало масштабности, крупного плана, отходившего на задний план за счет внимания к психологическим нюансам. «Слава» в известной мере восстанавливает равновесие, что объясняется и новыми условиями работы и тем, что стихотворная фактура пьесы ведет к более условному, более пластическому, объемному стилю постановки и исполнения.

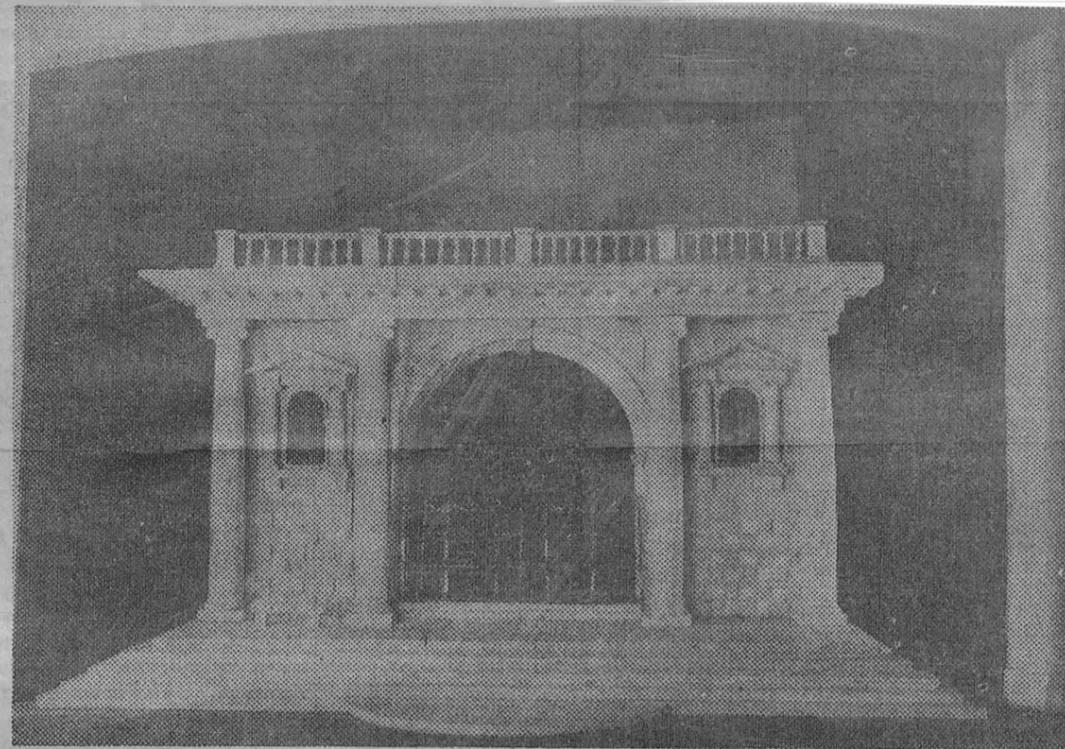
Путь такого освоения сцены вовсе не легок — это освоение идет рядом с устранением уже чисто технических недостатков акустики: в зале специалисты накладывают красный бархат, актеры же усиленно работают над голосом, над дикцией, над сочетанием слова и жеста, слова и мизансцены. Дело в этом направлении еще далеко не закончено. Вместе с тем мы констатируем известные успехи в самом актерском мастерстве, — естественно, что кризис роста этих успехов довольно неравномерен: И. С. Вульф, слабая в «Любови Яровой», берет реванш, и здорово берет, в «Стакане воды», создав превосходный образ герцога Мальборо. Полонская, так удачно сыгравшая в «Славе», явно сдает в том же «Стакане воды», роль Абитайль ей еще не по силам. То, что с поразительной легкостью делает Мареева в роли королевы, ощущается как непосильный труд у Полонской, которая делает явные успехи, чтобы кое-как добраться до финиша. Алексеева, бледная в «Ученике дьявола», компенсирует себя и зрителя в «Соперниках». В тех же «Соперниках» — ошеломительный актерский рост у Кудрявцевой, Мей, Павленко, Лавровой, Бродского, Чистякова. В частности, надо отметить Павленко: его Кристи («Ученик дьявола»), Боб Эккерс («Соперники») и Пикалов («Любовь Яровая») — три маленьких шедевра.

Сколько в наших театрах бывает обид и горьких сцен! Из-за «маленькой роли». Но вот в громадном списке ролей «Любови Яровой» роль Пикалова — самая маленькая, последняя, ну, предпоследняя, — а Па-

лучше других москвичей освоил сцену и чувствует себя на ней, как дома, и с каждым спектаклем все более как дома. Его Ричард совершает свои лишние прыжки с непринужденной легкостью, бросает свои реплики, зная, что они достигнут последнего ряда амфитеатра, гремит своими монологами с тем широким чувством свободы, которая заложена в этом образе и которая так нужна на этой сцене.

Путь такого освоения сцены вовсе не легок — это освоение идет рядом с устранением уже чисто технических недостатков акустики: в зале специалисты накладывают красный бархат, актеры же усиленно работают над голосом, над дикцией, над сочетанием слова и жеста, слова и мизансцены. Дело в этом направлении еще далеко не закончено. Вместе с тем мы констатируем известные успехи в самом актерском мастерстве, — естественно, что кризис роста этих успехов довольно неравномерен: И. С. Вульф, слабая в «Любови Яровой», берет реванш, и здорово берет, в «Стакане воды», создав превосходный образ герцога Мальборо. Полонская, так удачно сыгравшая в «Славе», явно сдает в том же «Стакане воды», роль Абитайль ей еще не по силам. То, что с поразительной легкостью делает Мареева в роли королевы, ощущается как непосильный труд у Полонской, которая делает явные успехи, чтобы кое-как добраться до финиша. Алексеева, бледная в «Ученике дьявола», компенсирует себя и зрителя в «Соперниках». В тех же «Соперниках» — ошеломительный актерский рост у Кудрявцевой, Мей, Павленко, Лавровой, Бродского, Чистякова. В частности, надо отметить Павленко: его Кристи («Ученик дьявола»), Боб Эккерс («Соперники») и Пикалов («Любовь Яровая») — три маленьких шедевра.

Сколько в наших театрах бывает обид и горьких сцен! Из-за «маленькой роли». Но вот в громадном списке ролей «Любови Яровой» роль Пикалова — самая маленькая, последняя, ну, предпоследняя, — а Па-



«Наменный гость» в ростовском театре им. Горького. Момент 1-й сцены (худ. М. А. Виноградов)

вленно заманивается одним из первых. Почему? Мастер делал. Павленко «высасывает» из роли все, что дает автор, и все, что даст жизнь помимо автора, но когда уже есть и ощущение и мисл образа, — только и начинается работа, чтоб все это внутреннее выступило наружу, как сложный и тонкий, видимый глазу узор. Это работа, для которой требуется умение, терпение, настойчивость, те будни труда, без которых нельзя сделать ничего значительного. Талант, поддержанный и воспитанный трудом, — вот образцом чего служит Павленко.

Таким образом, коллектив работает успешно. Но ему надо будет еще более энергично заниматься собой. Об этом свидетельствует, в частности, «Любовь Яровая». Театр до сих пор, за редким исключением, имел комедийный репертуар. В этом плане — комедийном, лирическом, лирико-романтическом — создавался и воспитывался актер. Сейчас театру надо будет ставить такие спектакли, как «Овечь источник», как «Первая конная», как «Отелло», где нужны также актеры «героического», «трагического» характера. В этом направлении театр должен повернуть работу, актеры с такими данными в театре несомненно имеются, надо только поддерживать и воспитывать эти данные. Придется кой-кого пригласить и со стороны.

«Со стороны» приглашен уже с самого открытия театра ряд актеров. Среди них такие фигуры, как Лещинский, Леондор, Линия, Максимов и другие, пришедшие из периферийного театра. Здесь не без основания, как сейчас увидим, возникает вопрос: как они творчески «уживаются» — «москвичи» и «провинциалы».

Есть «провинция» и «провинция». Есть провинция, которую следует всячески искоренить, и есть провинция, которая может кое в чем поучить и Москву, если не поучить, то хотя бы напомнить ей о ней же, о Москве, например, о хороших реалистических традициях в их живом, а не музейном выражении.

Провинциальная театральная культура складывалась преимущественно под влиянием Малого театра и накопилась в стране благодаря таким Иванам Калитам провинциальной театральной России, как Сивильников. В лучшей своей части периферийный театр донес эти традиции до сегодняшнего дня, сравнительно мало подвергавшись влиянию столицы. В этом есть и положительная и отрицательная сторона: отрицательная, поскольку он отстал от важных завоеваний в театральном искусстве, положительная, поскольку он в известной мере набег «последней моды» — «столичного» формализма.

Приход группы актеров в театр Завадского есть для них бесспорно тот «университет», без которого не мо-

жет обойтись сейчас современный актер. Нужно освоить и науку сквозного действия, и науку подтекста, и науку ансамбля. Актер играет так, словно он один в пьесе и спектакле: он не видит партнера, он видит только публику, он не слушает партнера, а прислушивается к публике, и говорит свои реплики опять-таки публике, а не партнеру. Он боится, что зритель за счет внимания к спектаклю в целом ослабит свое внимание к нему, к этому актеру. Эти свойства игры проявляются в виденных нами спектаклях. И если Завадский с этим борется, надо честно «сдаться» в своих же собственных интересах, — очень неуместно поднимать здесь разговоры о «заслуге режиссера». Вот уж где это «заслуге» — истинное благо!

Однако нас интересует здесь проблема, имеющая немаловажное значение для нашего театра вообще. Мхатовская в своих основах школа театра Завадского и школа Малого театра, — в основах своих — школа Щепкина и Прова Саловского, в традициях которой воспитана принадлевшая к Завадскому группа актеров, — встречаются на площадке Ростовского театра. Встреча этих двух школ, важность такой встречи ощущается многими, — эта идея, можно сказать, поюится в воздухе. Школа реалистического синтеза и школа психоаналитического анализа — они должны рано или поздно встретиться, как новый слав, как элемент того театрального стиля, который сейчас вырабатывается в недрах нашего искусства. Эти два начала фактически вели параллельное существование, присматриваясь друг к другу, но не делая, к сожалению, навстречу друг к другу решительных шагов. И те процессы, которые могут произойти на участке нашего театрального фронта в Ростове, должны привлечь к себе внимание, как некое экспериментальное решение некоторых наших актуальных стилистических проблем. Оба начала, представленные в Ростовском театре им. Горького, в состоянии оплодотворить друг друга и привести к очень интересным результатам, если театр выйдет на это дело принципиально. Иначе оно может свестись к стилистическому разнообразию и эклектике, к тому или другому виду компромисса. Вот какие задачи встали перед Завадским.

Спросит, — не чересчур ли много задач? Пожалуй. Но ведь могут встретиться и неудачи? В данном деле их не бывает. «Волков бояться, — в лес не ходить». Не слишком ли у нас бояться «в лес ходить», предпочитая отсиживаться за теплой печкой, как бы, не дай бог, не выпило чего? В Ростовском театре есть это брожение, этот творческий зуд, — побольше, побольше! Придет от Москвы Завадскому и его коллективу.